



Études balkaniques

Cahiers Pierre Belon

13 | 2006

Création musicale et nationalismes dans le Sud-Est européen

À la recherche de l'identité perdue

In Search of Lost Identity

Maria Kostakeva



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/259>

ISSN : 2102-5525

Éditeur

Association Pierre Belon

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

Pagination : 105-124

ISBN : 978-2-910-86006-6

ISSN : 1260-2116

Référence électronique

Maria Kostakeva, « À la recherche de l'identité perdue », *Études balkaniques* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/259>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

À la recherche de l'identité perdue

In Search of Lost Identity

Maria Kostakeva

- 1 La question de l'appartenance culturelle de l'art semble une des plus difficiles à résoudre. D'où vient un artiste, à quel pays appartient sa création, avec *quel* contexte culturel national s'identifierait-il lui-même ? L'identité nationale et culturelle est-elle une constante, ou cette catégorie change-t-elle au cours des différentes époques en rapport avec les circonstances sociales et politiques ? Évidemment l'identité culturelle est un tout complexe, dans lequel sont réunis des aspects historiques, sociaux et géopolitiques.
- 2 Ce tout est d'une importance fondamentale pour l'interprétation et la réception de l'art, c'est-à-dire de la musique dans chaque époque, dans l'ensemble des pays et les régions civilisées. Et d'autant plus pour la production des artistes, qui ont passé leur vie ou une grande partie de leur vie sous un système totalitaire. La confrontation permanente entre leur éthique artistique et la contrainte politique laisse toujours des traces – même chez de grands compositeurs comme p. ex. Schostakowitsch et Prokofiev, Richard Strauss ou Hindemith. Quoique les mécanismes de la culture socialiste fussent un exemple pour tous les pays du bloc de l'Est et déterminés d'avance par le régime soviétique, il existait sans aucun doute dans chaque pays un fonds spécifique sur lequel une culture alternative pouvait se reposer en dehors des handicaps idéologiques.
- 3 Dans l'exposé qui suit seront présentées ces difficiles analyses qui sont les marques de la vie culturelle en Bulgarie sous le communisme après la deuxième guerre mondiale. Que ce thème délicat n'ait pas encore été discuté officiellement, qu'il soit rarement le sujet de recherches scientifiques, dépend probablement du fait que les temps pour ce faire ne sont pas mûrs : il manque une distance historique. Pour la même raison, il est très difficile de juger de nouveau l'histoire de la musique des anciens pays du bloc de l'Est. Cela vient encore du fait que les rapports musicaux et culturels intenses entre les cultures des Balkans avant la Deuxième guerre mondiale ont été interrompus par le soi-disant « internationalisme » communiste. Ainsi l'isolement de chaque pays au temps de la dictature communiste donne une déclaration fausse de ses revenus, non historique, qui a

son pendant dans le rôle exceptionnel de chaque culture (musicale), loin de toute évolution européenne.

Prémises historiques

- 4 L'évolution de la culture bulgare au cours des siècles est marquée par la situation géographique particulière du pays situé au croisement de diverses cultures de tous les temps. Elle apparaît aussi dans les relations actives réciproques avec les régions culturelles occidentales (austro-allemande et italienne) et orientales (tchèque et russe) à l'époque de l'établissement de la conscience nationale au XIX^e siècle. Les idées nouvelles se développent dans le contexte des traditions européennes comme opposition aux cinq siècles de domination ottomane qui se sont achevés avec la guerre russo-turque de 1876. Ceci explique le caractère patriotique de la musique à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle d'une part, mais, simultanément, d'autre part l'aspiration à la professionnalisation. Le reflet de la langue musicale classico-romantique et du romantisme tardif sur les genres de ce temps à caractère populaire, avant tout opéras, opérettes, suites symphoniques et miniatures instrumentales, le dit clairement.
- 5 Au centre de la vie musicale de l'époque se trouvent les opéras du maestro¹ Georgi Atanasov (1882-1931), dans lesquels on retrouve les traditions romantiques européennes : caractéristique est le lien de la structure numérique avec la création de la chanson populaire d'une part et, d'autre part, l'emploi du leitmotiv de Wagner. Dans ses dernières œuvres Atanasov préfère les principes du drame composé, où l'on discerne aussi une certaine influence du théâtre du symbolisme. La question de l'identité n'intéresse guère le maestro di musica bulgare, les élèves de Pietro Mascagni ; beaucoup plus importante était pour eux, aussi comme chefs d'orchestre et comme pianistes, de fonder leurs compositions, la vie musicale de leur pays sur une base européenne.
- 6 De même, toute la génération de ceux que l'on appelle les classiques bulgares des vingt-trente dernières années, celle des Pančo Vladigerov (1899- 1978), Dimităr Nenov (1901-1953), Veselin Stojanov (1902-1969), Ljubomir Pipkov (1904-1974), Marin Goleminov (1908-2000), n'a eu aucun problème d'identité. Ils ont reçu leur formation musicale dans divers pays d'Europe² et se sont sentis compositeurs européens. Et proprement avec de bonnes raisons : tous ont développé leur langage musical plus ou moins sous l'influence des courants romantiques tardifs et esthétiques nouveaux du début du XX^e siècle (impressionnisme, expressionnisme, folklorisme). Bien que la vie culturelle à Berlin, Vienne ou Paris pût offrir beaucoup plus que la pauvre région balkanique après la Première guerre mondiale, à aucun de ces compositeurs n'est venue l'idée de quitter son pays natal. Vladigerov, par exemple, après ses douze années d'études, a longtemps travaillé (1920- 1932) à Berlin au « Deutschen Theater » de Max Reinhard comme pianiste et compositeur, et était présent en permanence avec ses concerts comme pianiste invité dans la vie musicale bulgare et européenne (Allemagne, France, Tchécoslovaquie)³.
- 7 Après leurs études ou leur travail à l'étranger, les jeunes musiciens tout à fait formés sont revenus chez eux et ont obtenu dans la vie musicale bulgare des postes de responsabilité comme professeurs, chefs d'orchestre ou interprètes. « L'association pour la musique contemporaine » qu'ils ont fondée en 1933, s'est préoccupée de l'identité de la nouvelle musique bulgare, qui a été basée sur le lien d'un langage musical moderne avec les particularités de la musique traditionnelle. Ce fut une période florissante pour la culture musicale bulgare. « Trois poèmes symphoniques » (1919), la rapsodie « Vardar » (1927),

l'opéra « Zar Kalojan » (1936) de Vladigerov, la Symphonie n. 1 (1922), « Quatre esquisses pour un grand orchestre » (1926) de D. Nenov, « Dances thraces », « Svatba » (1934), poème pour chœur et orchestre, et l'opéra « Janinite devet bratja » (1937) de L. Pipkov, le ballet « Nestinarka » (1936) de Goleminov, l'opéra « Salâmbo » (1940) de V. Stojanov, en sont seulement quelques exemples. Les lieder slaves, l'esthétique du Grand Opéra français et le style de l'Opéra tardo-romantique (avant tout Richard Strauss), tout ceci se reflétait dans le nouvel esprit de l'époque : ainsi s'imprégnait le style de la musique bulgare de ce temps, qui cherchait ses racines dans les très anciens lieder. Ce qui était important pour cette époque, ce n'était plus le caractère populaire, mais les éléments structurels spécifiques de la musique traditionnelle, le ton modal, les rythmes irréguliers, la variabilité mélodique et métrorhythmique. L'Opéra *Janinite devet bratja* de Pipkov est une œuvre qui marque une étape, imprégnée qu'elle est par le ton des ballades dramatiques et la barbarie expressionniste. Les poulx curieusement conspirateur des rythmes irréguliers, l'harmonie dissonante, mais avant tout la prosodie psychologisante teintée de couleur nationale dans la mélodie des formes bien composées sont dues aux plus anciennes couches du folklore.

Les paradoxes du système

- 8 Après la deuxième guerre mondiale, suite à la prise du pouvoir par les communistes et l'intégration de la Bulgarie au camp de l'Est, non seulement la situation politique, mais la situation culturelle changent totalement. Durant la très dure crise économique qui suivit la guerre furent créés dix orchestres symphoniques : l'orchestre de la radio d'État de Sofia (1945-1947), l'orchestre d'État de la Philharmonie de Sofia (1947-1949), les orchestres d'État de Plovdiv (1945), de Varna (1946), de Razgrad (1947), de Burgas (1947), de Russe (1948), de Vidin (1949), de Pernik (1950), de Pleven (1953), de Šumen (1954). Dans les plus grandes villes furent en outre constitués des orchestres d'opéras dans des opéras d'État. Naturellement, les fonctionnaires de la culture étaient informés de la capacité restreinte de l'unique École de musique bulgare de Sofia, où étaient formés les musiciens d'orchestre. Mais celle-ci était estimée par les musiciens amateurs enthousiastes, qui formèrent aussi après la guerre un rôle important dans les petits orchestres de province.
- 9 Ce ne sont pas des critères artistiques, mais uniquement idéologiques, qui ont dû donner accès à l'art nouveau à la classe ouvrière et paysanne. En outre, on ne doit pas oublier qu'en Bulgarie il n'y a pas eu d'occupation comme en République Démocratique Allemande et en Tchécoslovaquie, et donc qu'il s'établit ici, au moins en partie, un modèle agréable de « communisme en pantoufles ». Ceci explique l'empreinte amusante que les demandes idéologiques connues ont expérimentée sur le sol bulgare. De même, après la révolution socialiste, le texte de nombreux chants patriotiques consacrés aux tsars et à la patrie fut légèrement modifié, ainsi des douzaines d'œuvres (marches, hymnes, cantates, oratoires) appelèrent à la gloire de Dimitrov, de Staline, du cher Parti (maintes fois sur la musique ancienne)⁴.
- 10 Pour beaucoup d'artistes tout cela n'était pas une grande affaire, mais une petite opération de « toilettage ». Pour d'autres, c'était un compromis nécessaire, qui pouvait garantir leur tranquillité intérieure (mais aussi extérieure) pour pouvoir poursuivre leur propre voie. Le jeu avec le rouge Méphisto était séduisant. Le Parti distribuait les postes et les situations importantes (particulièrement considérés étaient les « conseillers techniques » dans le domaine de « l'éducation idéologique ») ; il procurait des chaires, des

promotions et des habilitations pour des dilettantes, qui bientôt agirent dans le rôle de compositeurs formés ou de musicologues dans les institutions académiques. Beaucoup d'auteurs avant la guerre ont pu seulement rêver de tels « paradis terrestres ».

L'identification collective

- 11 Sécurité et commodité exigeaient aussi pour les obtenir un prix élevé : l'Union des compositeurs fondée en 1947 (comme toutes les autres associations artistiques) devait exercer une fonction de contrôle vis-à-vis de ses membres. Le régime totalitaire demandait une identification immédiate et collective avec ses postulats idéologiques. L'art ne devait plus être considéré comme un territoire gardé pour une couche sociale limitée (c'est-à-dire la haute société bourgeoise), mais il devait « aller au peuple » et lui « être utile », c'est-à-dire selon les normes du soi-disant « réalisme socialiste ». On devait quitter le service d'un ancien monde pessimiste, corrompu et créer un monde optimiste à l'horizon duquel, montré par le grand frère soviétique, brillait l'avenir joyeux du communisme. On en vint à une profanation générale de l'art, ou plutôt de la musique, dans laquelle se trouvèrent au premier plan le chant de masse soviétique, les opérettes, les oratorios, les cantates célébrant la vie des chefs communistes. La culture musicale nationale « s'enrichit » non seulement de nouvelles marches et de nouveaux hymnes, mais aussi de grands oratorios et de grandes cantates. Particulièrement productifs furent des compositeurs tels que Dimităr Petkov (1919-1985 ?), Todor Popov (1921-2000), mais avant tout la figure la plus importante de l'esthétique réaliste socialiste Aleksander Rajčev (1922-2003). En 1954, il écrivit l'oratorio *Drubža*, voué autant à son amitié pour la Russie qu'au culte de la personne de Staline, et un autre oratorio, *Dimitrov e živ* (Dimitrov est vivant), dédié au chef du parti communiste bulgare. On doit aussi considérer que la couche sociale (c'est-à-dire la couche du parti) pour les oratorios monumentaux et les cantates, en comparaison avec les chants de masse de la fin des années quarante, était beaucoup plus considérée et aussi beaucoup mieux payée.
- 12 Non seulement les fonctionnaires du parti, mais aussi des compositeurs bulgares connus, qui avant 1944 avaient écrit des œuvres tout à fait différentes, se laissèrent influencer par les nouvelles directives. Pipkov, communiste convaincu, simplifia (on appelait cela « démocratiser ») son langage musical originel, qu'il a développé dans son poème dramatique *Svatba* (1934) et dans son opéra-ballade expressionniste *Les neuf frères de Janas*, et créa en 1949 son deuxième opéra, dont le style relève du domaine du chant des masses et du chant révolutionnaire. À la place de la splendide et brillante dramaturgie de l'opéra *Salâmbô* de V. Stojanov, adoptant la doctrine artistique socialiste, il donne l'opéra naturaliste-populaire *Hităr Petăr* (1958), dans lequel on ne reconnaît plus guère le compositeur. Vladigerov, qui après la guerre n'a écrit aucun opéra, a intitulé sa deuxième symphonie *Premier mai* (1947) et écrit selon les nouvelles instructions l'ouverture héroïque du *Neuf septembre* (1949).
- 13 En 1948, le 10 février, circula un article de la *Pravda* qui fut fameux et décrié dans tous les pays de l'Est : « Par rapport à l'opéra *La grande amitié* de Wano Muradeli ». L'article fut diffusé également sur le territoire bulgare ; il ne visait pas à proprement parler le compositeur insignifiant qu'était Muradeli, mais beaucoup plus des figures comme Chostakovič et Prokofiev. Les fonctionnaires de l'Union des compositeurs mirent neuf mois pour fabriquer les nouvelles directives. Elles parurent en article sous le titre

« Quelques idées sur notre musique » d'Al. Obretenov ; sans donner de nom concret (comme toujours), on y lisait ceci :

Cette parution maladive, qui n'est pas un bon signe pour ses auteurs, repose sur l'admiration aveugle, hostile au peuple, pour la culture occidentale corrompue ; elle est le produit d'une éthique sans maturité et d'une tendance à parcourir le chemin le plus facile, celui du formalisme et de l'originalité à bon marché. Dans nos conditions actuelles cela est inadmissible et doit encore être étouffé dans l'œuf⁵.

- 14 Deux ans avant la fondation de l'Union des Compositeurs, à l'automne 1945, comme suite de l'ancienne « Association pour la musique contemporaine », naquit à Sofia le « Collectif pour la nouvelle musique ». Quatre jeunes gens, la plupart encore en cours d'études, dont les œuvres dès le début étaient connues des cercles intellectuels de Sofia, forment l'épine dorsale de ce collectif : Konstantin Iliev, Lazar Nikolov, Georgi Tutev et Aleksandar Rajčev. Avec beaucoup d'enthousiasme, ces musiciens doués organisent des concerts dans tous les pays, qui trouvent un véritable écho. L'Union officielle des Compositeurs montra peu d'intérêt et même peu de compréhension pour cette initiative. Mais on voulut placer aussi sous contrôle la jeune génération. Ainsi les quatre jeunes compositeurs durent être membres de l'Union des Compositeurs. Bientôt leur route et leur sort, mais surtout leur position politique et esthétique se séparèrent.
- 15 Dans la Bulgarie socialiste il y eut assez d'argent pour la culture fidèle à la ligne du parti. Si on voulait s'élever au niveau d'une personnalité (ce qui promettait pratiquement tout, poste, pouvoir, contrat de travail, les meilleures représentations dans et hors du pays, des possibilités illimitées de voyages pour le service), on devait se comporter seulement en coopérateur, modifier ses idées et s'adapter. C'était un terrain fertile pour de jeunes personnes, chez qui les convictions politiques ne jouaient aucun rôle. Para kev Hadžiev (1912-1992), le compositeur d'opéras le plus productif de Bulgarie, qui produisit de façon industrielle ses œuvres soi-disant démocratiques dans le genre populaire (à vrai dire assez habilement) était un des compositeurs les plus considérés par le parti. Comme ses opéras et ses opérettes correspondaient parfaitement au goût de Todor Živkov, le dictateur bulgare de l'époque (qui était un fan de l'opéra), il lui revenait presque de droit dans le protocole d'une visite de présenter aux hôtes étrangers une œuvre bulgare, le plus souvent un opéra à lui). Aussi fut-il hautement estimé par le public et joué sur toutes les scènes musicales de Bulgarie. Il possédait le pouvoir magique d'écarter les musiciens gênants pour lui de la scène, et également de la palette politique. Avec une telle manière de faire, qui était assez répandue en Bulgarie, le Parti pouvait neutraliser les artistes doués, les isolés, les dissidents. Le nombre de drames personnels, de tragédies d'artistes qui se trouvent enterrés dans la nouvelle histoire de la culture et de la musique bulgares n'a guère été établi jusqu'à ce jour.

Les isolés

- 16 Pour un occidental, il serait difficile de comprendre quel rôle a joué dans la vie d'un artiste de la fin des années quarante et du début des années cinquante, l'époque la plus sombre du régime communiste en Europe de l'Est. Les artistes « ennemis du régime » durent quitter la vie musicale ou furent effacés de l'histoire de la musique. Dimităr Nenov (1901-1953), un des compositeurs bulgares les plus originaux, qui dans les années vingt étudia à Dresde la composition, le piano et en même temps l'architecture, après ses études travailla comme brillant pianiste de concert et professeur de composition à

l'Académie musicale de Sofia. Des œuvres comme sa *Ballade* pour piano et orchestre (1920), le *Concert pour piano* (1932-1936) ou le poème symphonique *Koleda* (Noël), ont valeur de classiques pour les années 1920-1930. Particulièrement apprécié en Bulgarie est son *Concert pour piano*, une musique extatique et mystique exaltée, dans laquelle les idiomes postromantiques sont réveillés sur un fond national. Après 1944, Nenov fut congédié de l'Académie de musique. Jusqu'à sa mort en 1953, il vécut gravement malade dans la pauvreté, ne composa presque plus et mourut isolé et plein d'amertume. Venedikt Bobčevski (1895-1957), qui reçut sa formation musicale comme compositeur, chef d'orchestre et musicologue à Vienne et à Munich dans les années vingt, et eut avant la guerre une intense activité comme chef d'orchestre en Bulgarie et à l'étranger, est un nom aujourd'hui à peu près inconnu. Dans les années trente, il fut un chef d'orchestre important de l'Opéra de Sofia ; il porta à la scène plus de 40 œuvres (son centre de gravité était Wagner et l'opéra allemand), et parmi elles pour la première fois cinq nouveaux opéras bulgares. On cherche en vain à savoir comment cet auteur de deux opéras et de nombreuses œuvres symphoniques (même s'il n'était pas une figure centrale comme compositeur) a vécu de 1944 jusqu'à sa mort en 1957. A-t-il soudain perdu ses dons musicaux, a-t-il dû abandonner sa profession, se peut-il qu'il ait été malade⁶ ? On a pu se poser beaucoup de questions semblables ou tenter de faire des recherches même dans les Archives de l'Académie de Musicologie, mais en général celles-ci ne sont pas accessibles à tout le monde.

- 17 La biographie de Lazar Nikolov (1922-2000), élève de Nenov, montre l'exemple typique « d'une immigration interne », dans laquelle des artistes « gênants » ont dû vivre aux conditions fixées par la dictature communiste. Aussi fut-il maintes fois congédié de son travail, mais il reçut la permission d'agir professionnellement comme corépétiteur et plus tard comme professeur pour la lecture des partitions à l'Académie de musique. Mais cette figure centrale dans le domaine de la nouvelle musique ne put jamais enseigner la composition. On dut éloigner les jeunes gens de « cette extrême déviation dans la composition, qui produisait un chaos sonore et une accumulation de dissonances sans signification ». À la fin des années quarante et au début des années cinquante, sa production concernant son esthétique « cosmopolite » (orientée non dans le sens ethnographique régional mais dans celui de l'ouest de l'Europe) et son langage musical « formel » (atonal, dodécaphonique) furent totalement écartés. Ce qui contrariait les fonctionnaires, c'était sa renonciation aux idiomes folkloriques et à la technique des *lieder*, et aussi l'emploi du dodécaphonisme dans sa musique polyphonique. Bien que les séries au sens traditionnel ne soient pas préférées dans la production de Nikolov, celle-ci suit le principe de la non-répétition des douze sons dans le cadre d'un registre étendu de cinq à six octaves. Sa technique rigoureuse du dodécaphonisme (plus « hors du ton » qu'atonal) et sa propension pour une reconstruction marquée du sérialisme sont liées à une sonorisation finement nuancée et à la clarté aphoristique de ses procédés de composition.
- 18 Il y a aussi dans son organisation structurelle des qualités qui sont typiques des œuvres des années cinquante : 1) les fondements de l'évolution du contrepoint sont des éléments thématiques marqués d'expressivité et de mélodie (souvent de manière insistante) ; 2) la répétition du thème en forme de refrain ou du mouvement final suggère souvent le caractère « *perpetuum mobile* » ; le changement continu de facture, de dynamique, de tempo ; 4) l'orchestration finement détaillée avec emploi de sonorités caractéristiques. Tout ceci s'observe avec une particulière évidence dans la création de Nikolov considérée

comme son emblème, le *Concert pour Orchestre à cordes* (1949) comme aussi dans son *Concert pour violon* (1952).

- 19 Comme effet indirect du mouvement néofolkloriste qui s'est répandu dans les années soixante et soixante-dix et de la technique aléatoire et de sonorisation qui lui était liée, s'accordèrent peu à peu en Bulgarie les principes de son organisation atonale et dodécaphonique, toujours plus avec les ornements sonores. Par l'emploi de rythmes irréguliers, sa musique est devenue une nouvelle force caractéristique (*Premier quartet à cordes*, 1964, *Symphonie pour 13 instruments à cordes*, 1965, *Divertissement concertant*, 1968).
- 20 Une œuvre centrale des années soixante, dans laquelle la musique apparaît comme une autoréflexion, est l'opéra *Prométhée enchaîné* (1963- 1969), d'après la tragédie homonyme d'Eschyle (livret du compositeur). Prométhée, qui a volé le feu aux dieux et l'a amené chez les hommes sur la terre, le défenseur des sans droit, la figure symbolique de la protestation contre la tyrannie et l'oppression, se laisse en tout temps interpréter politiquement, encore plus sous un régime communiste. Le dessein de Zeus « d'extirper » les hommes et de les « remplacer par un autre peuple »⁸ est aujourd'hui encore assez identifiable, autant que résonnent les remarques critiques de Prométhée sur les nouveaux maîtres. Ainsi le thème du stoïcisme moral de chaque personne fut-il le symbole de l'art désobéissant à la dictature totalitaire.
- 21 Ce n'est pas un hasard si les sujets bibliques ou médiévaux se sont beaucoup propagés en Europe dans la période de l'entre deux guerres, mais surtout pendant les dictatures fascistes. Par la fuite dans la destinée historique s'ouvrait la possibilité de s'arracher à la réalité ou même de pratiquer une critique déguisée à l'égard du régime dominant. On pense à *Antigone* (1927) et *Jeanne d'Arc au bûcher* de Honegger, à *Judith* (1932) et *Électre* (1937) de Jean Giraudoux, *Les Mouches* (1941) de Jean-Paul Sartre, *Antigone* (1942) de Jean Anouilh, etc.
- 22 Les trente dernières années furent pour Nikolov particulièrement productives ; le point central de sa création se trouve non seulement dans ses symphonies très étendues (*Troisième* 1976-1979, *Quatrième* 1984-1985, *Cinquième* 1989, *Sixième* 2000), ses sonates pour instruments, ses œuvres symphoniques pour voix (*Chansons tragiques et symphonies* pour solistes, chœur et orchestre 1978), mais aussi dans les cycles instrumentaux pour divers ensembles (*Métamorphoses I-IV*). Le titre du dernier cycle fait allusion à la transformation des éléments musicaux, où les motifs de composition se sont librement développés dans la forme ouverte. C'est le cœur de son procédé de composition.

Les désobéissants

- 23 Près de Nikolov, après la deuxième guerre mondiale, se tient une autre figure dirigeante, grâce à laquelle la nouvelle musique de Bulgarie se mit en route : il s'agit de Constantin Iliev (1924-1988), connu par son activité multiple, non seulement de compositeur, mais aussi d'interprète, de pédagogue et de publiciste. Au temps de la stagnation politique la plus forte, en dépit des normes du « réalisme socialiste » de Ždanov et du « folklorisme » omniprésent, il façonna sa musique sur la base de l'atonalité et de la dodécaphonie. Le compositeur, qui s'était spécialisé à l'Académie de Musique de Prague, s'est pendant longtemps laissé influencer par le système de quart de ton d'Alois Hába. De même que la musique de Nikolov, son œuvre était stigmatisée par la critique communiste comme étant « formaliste », « cosmopolite » et « ennemie de la réalité socialiste ». Avec une bonne

raison : la confrontation musicale sur la base de l'atonalité et de la dodécaphonie dans les œuvres des deux compositeurs étaient alors un phénomène nouveau, qui n'est apparu que beaucoup plus tard (fin des années cinquante) dans les autres pays socialistes.

- 24 En 1958 eut lieu une grande discussion sur le soi-disant « style national bulgare », organisée par l'Union des Compositeurs. Contrairement à la première critique générale faite en 1948, dans laquelle on ne mentionnait pas de noms de jeunes compositeurs, l'attaque fut radicale, directe et fondamentale : « De jeunes compositeurs possédés par l'erreur tentent d'emprunter les bases de la musique bulgare (c'est-à-dire son caractère populaire) et de montrer le chemin vers les directions formalistes. Les représentants convaincus de « l'atonalisme » sont K. Iliev et L. Nikolov. Ce penchant est aussi celui de quelques jeunes compositeurs doués, qui emploient malheureusement les moyens de l'atonalité dans leurs efforts pour trouver leur propre chemin »⁹.
- 25 Les flèches visaient précisément ceux qui restaient hors des rangs du Parti communiste, qui étaient entretemps devenus plus nombreux. Le communiste Al. Rajčev, autrefois membre de la société pour la nouvelle musique, critique durement « les cas de dodécaphonie en Bulgarie », en espérant que ceux-ci demeurent des cas isolés et montre du doigt leurs auteurs, c'est-à-dire ses amis d'autrefois, comme des « épigones de la musique occidentale »¹⁰. En ce qui concerne l'influence de la musique occidentale, on doit faire ici une remarque : après la guerre, dans chaque pays du bloc de l'Est, il y eut des idées très diverses sur la question de savoir dans quelle mesure un artiste à l'étranger pouvait respirer de l'air frais et à quel point il pouvait jouir de la liberté. Les réponses varient selon le degré de la dépendance du régime soviétique d'une part, et de l'intérêt pour l'Ouest d'autre part. Les structures idéologiques étaient si profondément enracinées en Bulgarie, que souvent les compositeurs bulgares ne pouvaient que rêver, non seulement de Darmstadt et du Danube, mais aussi de Varsovie¹¹.
- 26 Les conséquences furent amères : des œuvres comme le *Concert pour orchestre* de Nikolov, le *Concerto grosso* (1950) et la *Deuxième Symphonie* (1951) d'Iliev, avec lesquelles la nouvelle musique bulgare s'était mise en mouvement, restèrent très longtemps « prohibées » ; elles n'ont eu accès à de grandes rencontres, ni en 1956, lors de « l'Automne de Varsovie », le festival international soutenu par l'Ouest et consacré à la nouvelle musique, ni plus tard. Pourtant Iliev, comme chef d'orchestre de talent, a pu propager la nouvelle musique bulgare dans de nombreux centres culturels européens, américains, australiens et japonais et dans quelques festivals internationaux durant les années soixante-dix et quatre-vingts. Les œuvres de ses collègues Lazar Nikolov et Georgi Tutev avaient toujours une place dans ses concerts, ce qui les imposa de fait.
- 27 Une œuvre caractéristique de l'art engagé en Bulgarie au temps de la dictature communiste est l'opéra *Bojanskijat majstor* (*Le maître de Bojana*, 1962) d'Iliev. D'après l'ancienne légende bulgare sur le peintre inconnu de l'église de Bojana¹², qui a peint dans ses fresques, au lieu de saints personnages, la figure de sa maîtresse et d'autres contemporains, Iliev profite de l'exemple de la Bulgarie féodale du XIII^e siècle pour poser la question brûlante de la place de l'artiste et de la fonction de son art dans une société sans liberté. Les parallèles historiques sont évidents : déviance par rapport au style établi (byzantin) des images, déviance par rapport aux dogmes du réalisme socialiste (soviétique). Dans les deux cas, il s'agit de dénoncer les mécanismes d'un État étranger aux postulats culturels et idéologiques. Les défenseurs de l'ordre n'étaient pas troublés tant par le sujet lui-même, (d'autant qu'ils ne pouvaient comprendre la « langue d'Ésope »), que par les dissonances « hostiles » et la musique atonale qui excitaient leur

colère. L'article de la rédaction de la revue *Narodna kultura* cité plus haut montre le niveau de leur intolérance collective.

- 28 La production d'Iliev dans les années soixante - soixante-dix a un tout autre caractère, lorsque, à la recherche de nouvelles couleurs et de nouvelles matières musicales, il redécouvrit le potentiel sonore et la variabilité structurelle du folklore bulgare. Ceci a naturellement peu à faire avec l'idée du populaire comme identification nationale, à laquelle Iliev fut toujours hostile. La technique de composition, qu'elle soit atonale, dodécaphonique ou quasi-folklorique, était toujours pour lui un simple moyen de s'articuler soi-même et sa conception du monde. Dans son œuvre pour orchestre *Fragments* (1968), les possibilités de présentation de la tonalité du matériau déterminent le cours mobile des micro- ou macro-formes. Dans cette œuvre-clef de la vague « néo-folklorique » bulgare à la fin des années soixante on arrive par l'aléatoire et le sonore à un cours de forme fluide avec des flashes sonores changeants, éclairés toujours différemment, des blocs rythmiques et des couleurs instrumentales rayonnantes. La première phase, « Improvisation », commence avec un dialogue caractéristique entre la clarinette et la clarinette piccolo, dans lequel les intervalles, les articulations et les teintes sonores suivent le modèle de la musique populaire.
- 29 Une semblable combinaison sonore (piccolo et deux clarinettes) est aussi utilisée sur un fond coloré (violoncelle, deux harpes, puis marimba) dans sa *Sixième symphonie* écrite bien plus tard (1984-1985), mais qui fait connaître des dimensions méditatives et transcendantales tout à fait différentes. Ceci montre que la palette instrumentale colorée néo-folklorique découverte par Iliev a enrichi également sa production ultérieure.
- 30 Son intérêt pour les aspects inhabituels de l'art des musiciens populaires se voit aussi dans le cycle instrumental *Tempi concertai* (1968-1977), sur lequel il a travaillé pendant vingt ans et jusqu'à la fin de sa vie. Le nom du cycle fait allusion à deux propriétés importantes :
- 31 Premièrement, les instruments solistes et les ensembles instrumentaux impriment leur marque de virtuosité sur un fond d'affectations instrumentales de diverses sortes¹³. Ces dernières, individualisées à l'extrême, sont destinées à des solistes virtuoses ; pour leur exécution, le compositeur sollicitait les meilleurs interprètes bulgares, avec lesquels il était la plupart du temps profondément lié.
- 32 Deuxièmement, le mot *tempi* renvoie à tout son sens : l'œuvre est constituée par des entités de trois à cinq phrases qui reposent sur des « tempi » contrastants, mais aussi sur tous les autres contrastes possibles. Ainsi, l'idée de cycle en un certain sens est comparable aux *Concerts brandebourgeois* de Bach. Ce qui paraît symptomatique ici, c'est le retour d'Iliev à ses racines populaires originelles. Ce sont des sortes de musiques rappelant comme dans un rêve des mélodies de timbre (Klangfarben) et des tonalités, qui n'ont jamais réellement existé dans le folklore.

À la recherche des harmonies perdues

- 33 La situation n'a pas été plus facile pour certains compositeurs qui, malgré leurs convictions de gauche ou leur idéologie communiste, employaient dans leur musique des techniques de composition « formalistes occidentales ». Georgi Tutev (1924-1996), en raison de sa mère allemande et de son père, qui dans des procès politiques à la fin des années quarante fut condamné à la prison à vie, s'est trouvé sous un poids politique fort.

Il est vrai qu'il eut un emploi de rédacteur à la radio bulgare (1954-1958), mais il en fut bientôt congédié à cause de sa politique culturelle orientée vers la musique moderne. Pendant de longues années et jusqu'à sa retraite il dut se contenter de son poste de chef d'orchestre au Théâtre de la Jeunesse. Il écrivit en outre des œuvres « modernistes ».

- 34 Une de celles-ci est la musique concertante sortie en 1983, *V tǎrsene na zagubenata harmonije* (À la recherche des harmonies perdues) pour orchestre à cordes, kaval¹⁴, claviers et percussions. Dans ce travail de Tutev, très important pour sa conception musicale et sa programmation interne, typique pour la multiplicité stylistique des années quatre-vingt, trois mondes très éloignés l'un de l'autre sont présentés dans un unique dialogue : le monde de la musique traditionnelle (le thème quasi-folklorique du cavale servant de liaison de la forme), sollicité selon les mots de Tutev comme expression de « l'origine, d'où nous venons et à laquelle nous retournons tous », le monde de la modernité européenne, qui est symbolisée par la dodécaphonie et le monde du passé musical, le monde de la valeur éthique éternelle et absolue, qui introduit le choral de Bach « O Ewigkeit, du Donnerwort » au centre de l'œuvre.

Le ghetto enchanté

- 35 Ce que la plupart des artistes bulgares devaient au régime, en dépit de ses méthodes répressives et indépendamment de leurs orientations esthétiques et leurs convictions politiques, c'était leur réalisation sociale. Car c'est là que siège la plus importante fonction d'un artiste, son existence propre. Par le festival annuel « Nova bălgarska musika », auquel participaient tous les orchestres d'État (dix en tout), furent connus au milieu des années soixante-dix des noms tels que Vasil Kazandžiev (1934), Ivan Spasov (1934-1996), Dimităr Christov (1933) et Georgi Minčev (1939). Typique pour cette époque, comme nous avons déjà vu clairement dans l'exemple des *Fragments* d'Iliev, était l'expérimentation dans le domaine de la technique sonore et aléatoire sur la base de la variabilité syntaxique et des possibilités tonales de la musique traditionnelle bulgare venant de diverses régions du pays. Kazandžiev, actif surtout dans le domaine symphonique et dans celui de la musique de chambre, travaille dans deux directions stylistiques. La première se caractérise par l'organisation modale, le développement thématique et les genres traditionnels ; par ex. *Simfonietta* (1953), *Concert* pour trompette et orchestre (1955), *Concert* pour violon et orchestre (1963), *Divertimento* pour petit orchestre (1957), *Simfonia-Concertante* (1958). La deuxième met l'accent sur l'organisation à douze sons, la tonalité des timbres, l'idée sonore spacieuse ; par ex. *Simfonija na tembrite* (Klangfarben symphonie), (1968), *Iljuminacii* (Illuminations) pour grand orchestre (1979), *Complexi sonorise* pour orchestre à cordes (1965), *Žinvite iconise. Vāzhvala na Sofijskata kripta* (Les icônes vivantes. Éloge des cryptes de Sofia) pour orchestre de chambre (1970), *Kartini ot Bălgarija* (Images de Bulgarie) pour cordes et percussions (1970).
- 36 Dans la formation du langage compositionnel d'Ivan Spasov, trois facteurs d'importance décisive s'impliquent : l'« École polonaise » des années 1950-1960, la technique dodécaphonique et le « lied » bulgare traditionnel. Dans sa première phase de création (fin des années cinquante au début des années 1960), il s'incline vers des formes de grandes symphonies vocales, à la manière de fresques (*Poema-Plakat*, 1959 ; *Anti-requiem*, 1963). De la deuxième moitié des années 1960 au début des années 1970, son style individuel porte la marque d'une fusion des traditions nationales avec des techniques de composition européennes modernes. Sa linéarité à plusieurs voix apparaît sur la base de

microstructures modales avec des structures qui se regroupent de manière aléatoire et mobile. Partant du principe de la répétition variée, caractéristique dans le chant populaire, on en vient à des formes sonores de courtes unités sérielles en perpétuelle transformation. D'une particulière importance à ce propos sont *Muzika za prijateli* (1967) et *Sābornadsvirvane* (Combats du peuple) pour 22 instruments à vent (1969). Il introduit ainsi une nouvelle interprétation du folklore comme matériau sonore, tant dans les techniques et les articulations du jeu que dans la variabilité du développement musical. Le principe du jeu (*Igri*, 1964 ; *Second Quintet pour instruments à vent*, 1988) et de la concurrence instrumentale (ou vocale) est étroitement lié chez Spasov à l'expérimentation dans le domaine des diverses sonorités : instruments classiques, jazz et populaires jouent souvent côte à côte (*Episodi za 4 gruppi tembri*, 1965 ; *Bālgarski napevi* 1 et 2, 1968 et 1969).

- 37 En Bulgarie comme à l'étranger, les « Lieder » de Spasov pour chœurs de femmes avec des textes populaires ont été particulièrement appréciés. Spasov a actualisé ces miniatures, qui reposaient sur la musique traditionnelle, en employant la technique aléatoire et celle de la mélodie de timbre (*Mehmetjo*, 1972 ; *Dva tāpana bijat*, 1975 ; *Ajšinko*, 1981). Durant les années 1980 et surtout les années 1990, sa musique connut très clairement un cours tragique, à la suite de la perte de sa fille unique. Une prédilection pour les textes et les sujets liturgiques (*Lacrimosa*, 1978 ; *Canti lamentosi*, 1979 ; *Canti dei morti*, 1983) marque dans la dernière phase l'ensemble de sa musique (*Bālgarski pasion*, 1990 ; *Sveta bālgarska liturgija*, 1991 ; « *De profundis* », 1992 ; *Messe*, 1993).
- 38 Dans l'oratorio *Starobālgarski Chroniken* (Anciennes chroniques bulgares), (1971) de G. Minčev, on trouve également à la base une technique aléatoire et de sonorisation contrôlée liée avec une prise en compte décorative et virtuose de chaque instrument. La tendance à la virtuosité et la configuration soliste de l'exécution instrumentale trouve son expression dans sa *Musique de Concert* (1976). L'œuvre montre dans une double perspective les traditions des principes baroques de la concurrence soliste et celles de la musique populaire, où chaque interprète s'expose avec sa maîtrise de l'improvisation et sa virtuosité. Dans la production de G. Minčev, son *Concert pour piano* (1978) joue un rôle-clef¹⁵. Dans l'ensemble de la composition, on distingue trois parties : 1. *Ad libitum - Presto*. 2. *Lento*. 3. *Presto possibile - Molto lento*. Le principe de la concurrence entre solistes et orchestre s'exprime par le contraste entre la facture du piano articulée de façon intensive et les couches orchestrales multicolores et aléatoires.

Les expériences polyrythmiques

- 39 L'intérêt pour la variabilité rythmique et les genres inhabituels de la musique populaire agite aussi les compositeurs de la jeune génération. De la fin des années soixante-dix au début des années quatre-vingts, on enregistre encore deux noms d'importance internationale : Stefan Dragostinov (né en 1948) et Bojidar Spasov (né en 1949). Dragostinov développe une proposition spécifiquement bulgare : sa méthode « polytempique », construite au moyen d'un outil spécial, le « Photopolymétronome »¹⁶, se base sur la simultanéité de rapports temporels inhabituels au sein d'une évolution complexe des tempi. Inspiré par l'approche ethnographique de la tradition populaire, il produisit des compositions sonores (Lautkompositionen) exemptes de sémantique, qui sont reconnues internationalement¹⁷. Dans son morceau *Panairi* (Foire, 1977) le texte est traité non sémantiquement, mais du point de vue purement sonore, son potentiel

rythmique étant marqué par l'accentuation de chaque mot, de chaque syllabe et de chaque phonème. Les trois parties du chœur se déploient de façon pleinement indépendante les unes des autres en trois tempi différents, où la texture résultante agit sans doute de manière aléatoire, sans que ce soit le cas. Dans *Polytempi III* (1984), un texte quasi-folklorique non sémantique forme la base d'une entité mélodique disparate, variée en permanence, dont la transformation produit une polyphonie rythmique virtuelle ; l'accumulation des diverses mesures dans un rapport 14:12 produit une image de son kaléidoscopique, qui domine en grossissant à partir d'un groupe de 7/16 accentué de façon variable, amené à la fin à un tempo unique.

- 40 Sa cantate *Happy Music*, créée en l'année du millénaire comme vœu musical adressé au monde, a un caractère semblable. Le commerce avec le chœur de femmes montre une abondance d'effets de timbre, des cellules mélodiques, des formes articulées rythmiquement, des glissandi, des coloratures, des sauts d'intervalles dans l'aigu, de nombreux intervalles de seconde, des bruits naturels. Au moyen de combinaisons diverses et de transformations du matériel du folklore se produit une image sonore (Klangbild) kaléidoscopique bigarrée, dans laquelle se fondent technique contemporaine et musique traditionnelle. La forme paradoxale du temps chez Dragostinov, issue de cadences déformées, sert à des formules obstinément rythmiques, qui régularisent le mouvement des couches verticales et s'appuient sur des intervalles de seconde et de quarte, caractéristiques de la dissonance populaire bulgare. Un autre procédé, typique de la production instrumentale de Dragostinov (par ex. *Concert pour clarinette basse et orchestre de chambre*, 1983), consiste à mettre en relation l'isorythmie du XIV^e siècle avec les œuvres postsérielles de Ligeti et de Stockhausen.
- 41 B. Spassov, qui a réalisé dans les années soixante-dix ses expériences rythmiques à l'aide du « photopolymétronome » avec Dragostinov, s'est laissé aussi influencer par l'empreinte folklorique. Son morceau *Prostori* (Largeur, Dialogues I) pour deux groupes instrumentaux, par exemple, repose sur la simultanéité des différentes couches rythmiques (Spassov fut inspiré par les particularités des chants populaires antiphoniques de la région de Schops, près de Sofia, et plus précisément l'appui de l'intervalle de seconde et ses ondulations non tempérées, qui forment la base structurelle, c'est-à-dire harmonique, de la composition). Le concept de « Dialogues » a produit deux morceaux pour ensemble de chambre : *De profundis* (Dialogues II, 1988), dans lequel sont employés les glissandi de quintes, connues dans la musique instrumentale de la région des Rhodopes et *Accords* (Dialogues IV, 1991), dans lesquels les particularités des voix d'hommes colorent la musique de Macédoine. Tout ceci confère à sa production une organisation « microtonale ».
- 42 Dès le début des années quatre-vingts, au lieu des permutations sérielles de la plupart de ses œuvres des années soixante-dix, Spassov préféra les structures modales (le 2^e mode de Messiaen). Ceci lui permet d'approcher la tradition musicale de la région des Balkans, aussi bien la musique de l'Église byzantine et vieille-bulgare que le folklore. Deux compositions pour mezzo-soprano et ensemble de chambre se trouvent au centre de cette période : le *Concert Glagolitique* (d'après des textes vieux-bulgares), dans lequel le langage de la musique de l'Église orthodoxe se manifeste comme un phénomène spirituel au moyen de modes spécifiques, la structure tonale et la syntaxe de la langue ; *The Beginning* (1987), dans lequel apparaît la préférence pour les reconstructions par citations et collages. Spassov en a fait le libretto en quatre langues : anglais (d'après le « Paradis

perdu » de John Milton), latin (d'après les écrits ésotériques des Bogomiles), en allemand (Reiner Maria Rilke) et bulgare (d'après un apocryphe anonyme).

- 43 À la fin des années quatre-vingts, la production de Spassov tend de plus en plus vers une organisation en micro-intervalles (la plupart du temps de quart de ton). À la place d'une configuration articulée riche en contrastes, on trouve un processus formel plutôt ruisselant, qui commence avec son morceau *Prostori* pour deux ensembles instrumentaux et bande magnétique, se laisse observer plus largement p. ex. dans son *Concert pour violons* écrit en 1988, et marque aussi les œuvres écrites en Allemagne après 1990.
- 44 De façon paradoxale, plus le compositeur s'éloigne géographiquement de son pays, plus il se rapproche de ses racines. Après comme avant, il écarte définitivement l'esthétique de la couleur locale, qu'il tient non seulement pour anachronique mais pour dangereuse. Spassov perçoit son appartenance culturelle à l'espace balkanique au moyen de sa mémoire mythologique, historique et culturelle très étendue. Il trouve ses modèles chez des artistes universels et notamment dans le caractère marqué de Ianis Xénakis et Théo Angélopoulos. Dans son cycle *Piérides* pour diverses distributions instrumentales et vocales (1992-1997), composé de neuf œuvres, s'affiche la longue préoccupation de Spassov pour les structures modales et rythmiques de la musique balkanique : dans chaque morceau, le compositeur emploie simultanément un des neuf groupements métror-rythmiques, allant de 5/16 à 13/16 (p. ex. le cours simultané 2 +3 et 3 +2 en rythme 5/16 dans le morceau *Calliope*).
- 45 Outre ces expériences dans le domaine des structures rythmiques, Spassov cherche à renouveler le son sur la base des instruments populaires répandus en Bulgarie et dans la région des Balkans. Dans son cycle de cinq morceaux *Fiato continuo* entre 1998 et 2005, qui est conçu pour divers instruments en solo (flûtes, clarinettes basses, hautbois, trompettes et tubas), bande magnétique et intervention « live » de musique électronique, les instruments classiques se rapprochent au cours du développement de leurs anciens modèles (c'est-à-dire flûtes pastorales natales, cornemuses, etc.). Il se forme ainsi une double perspective dans laquelle sont confrontés les instruments acoustiques avec l'électronique et en même temps avec leur passé ancien.
- 46 Un autre morceau, qui semble la métaphore de la patrie perdue, est la pièce électronique *Asylphonia* (1994-1995), réalisée à l'Institut pour la Musique et la Technologie des Média à Karlsruhe. Il s'agit d'une suite et d'une métamorphose sous la forme d'un jeu électronique ironique : derrière le jeu d'enfant inoffensif aux quatre figures se cache un problème politique actuellement brûlant en Allemagne, qui intéresse toute l'Europe, à savoir le thème de l'asile. Les quatre lettres, qui symbolisent le sort de l'homme, repoussent toujours vers le paragraphe obstiné, qui entrelace graduellement toutes les figures. La seule qui ne peut être anéantie, est Alice de Lewis Carroll, qui échappe tout simplement aux autres côtés du miroir. Dans cette œuvre définie comme « Jeu pour sons et formes électroniques » se montre l'inclinaison de Spassov à l'élaboration détaillée et à la transformation du son complexe – ce qui caractérise d'ailleurs toutes ses compositions usant de l'électronique.

Le post-moderne

- 47 À la fin des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, deux noms encore sont connus internationalement dans le domaine de la nouvelle musique : Georgi Arnaudov (né en

1957) et Dragonir Josifov (né en 1966). La production d'Arnaudov, qui enseigna la théorie de la musique à l'Université de Sofia, est caractérisée par un lyrisme introverti, un état méditatif et une fusion panthéiste avec la nature. Son langage postsériel, souvent teinté de folklore, tend à une large ouverture spatiale, assimilant chaque élément, le son, la pause, l'évolution mélodique, la forme métrique, le cluster. Cloches de toute sorte, entrée de rayons de lumières, blocs épais et dynamiques, composition emphatique du style, tout ceci confère une aura rituelle et noble à sa musique, qui est influencée çà et là par Messiaen et Stockhausen.

- 48 Le Dr. Jossifov, qui en 2004 fut engagé comme chef d'orchestre et compositeur à la « Wien Modern », est comme Konstantin Iliev un propagateur enthousiaste de la nouvelle musique en Bulgarie. L'ergographe du compositeur de 39 ans, qui fut formé dans les années 90, réserve une place centrale aux œuvres instrumentales parmi toute sa production. Le déploiement linéaire du matériau sonore est important, car il utilise diverses techniques de jeu expérimentales. Typique pour son langage harmonique est la compression microchromatique de l'intervalle, grâce à laquelle la tension devient le moteur du développement. Le compositeur a une affection particulière pour la musique de Luigi Nono ; il désigne sa pièce *Malhor me bat* comme « messe imaginaire en son honneur ». Le titre vient d'un chant populaire employé par Ockeghem dans sa *Messe*, puis cité par Nono dans son *Fragmente-Stille, An Diotima* pour quatuor à cordes. L'œuvre de Jossifov est conçue pour un ensemble de chambre de solistes, avec emploi de bande magnétique. Dans l'espace sonore très différencié, chaque son, chaque couleur, chaque technique inhabituelle, comme si inopinée et nouvellement découverte, suggérerait le vide, l'absence de temps, l'imaginaire. Par le contraste entre le haut et le bas, par le style et les explosions inattendues, le proche et le lointain, la pièce de Jossifov se rapproche de l'atmosphère du quartet de Nono.
- 49 Si l'on compare toutes ces œuvres et ces auteurs assez différents, on a la représentation d'un petit panorama de la nouvelle musique bulgare au seuil de deux époques. La pénétration à l'intérieur du son, la production de l'inconscient par l'utilisation d'un processus sonore subtil, la fin de la subjectivité et le nouveau barbarisme, la méditation, l'écoute du silence et du son naturel, tout ceci est intégré de différentes façons dans les procédés de composition de la plupart des œuvres, indépendamment des projets concrets, de l'écriture individuelle, du matériau ou de la distribution des rôles.
- 50 Ces propriétés de la nouvelle musique agissant de façon paradigmatique semblent être plus fortes et plus importantes que l'idée nationale, qui réunit les classiques des années trente, Panko Vladigerov, Dimitar Nenov, Ljubomir Pipkov, Vesselin Stojanov. Ou bien la conception du national a-t-elle changé . Par suite des circonstances politiques, beaucoup d'auteurs bulgares, de même que leurs collègues d'autres anciens pays de l'Est, se sont dispersés dans le monde, que ce soit en Amérique, au Canada, en Espagne, en Autriche ou en Allemagne, et ont transféré leur production dans d'autres contextes culturels. Que les chemins suivis aient été bien différents, comme leurs positions esthétiques et leurs méthodes de composition, dans chaque œuvre se cache un morceau du pays natal. L'instinct de survie se montre comme instinct d'appartenance culturelle. Même si les frontières entre ce qui est à soi et ce qui est étranger semblent maintes fois, dans la réalité sonore globalisante, ondoyantes et ambivalentes.
- 51 La carrière artistique de B. Spassov, qui depuis 1990 vit en Allemagne, s'est déroulée différemment. À la première phase de sa production appartiennent les œuvres des années soixante-dix organisées sériellement, finement tramées et conçues pour des solos (*Concert*

pour flûte, 13 cordes et violoncelle, et la cantate *Zmejova savata* (Les noces du dragon d'après des textes mythologiques populaires) pour soprano et orchestre symphonique, dans lesquelles on reconnaîtra l'influence de son maître russe E. Denissov. Tout autre est l'opéra *L'enchanté* mis en scène comme travail de diplôme dans la salle du conservatoire de Moscou en 1975, et qui fit scandale : les professeurs conservateurs et les fonctionnaires furent choqués autant par la matière excentrique (d'après Thomas Mann et divers textes médiévaux) que par les figures grotesques (la matière initiale de l'opéra est l'ancienne fable allemande « Le marteau des maléfices » qui est raconté comme un petit épisode par le professeur Schleppfuss dans le « Docteur Faust »). Dans la musique à style multiple se mêlent les éléments du genre persifleur, des éléments de lieder, des formules mélodiques médiévales, des rythmes asymétriques bulgares, des factures chorales pseudobaroques, un langage wagnérien. *L'enchanté* fut distingué en 1978 au concours de composition pour les opéras et mis en scène dans une nouvelle rédaction allemande au théâtre de l'opéra d'Etat de Dresde¹⁸. Seulement onze ans plus tard, en 1988, il fut représenté dans une troisième version bulgare sur la scène de l'opéra de Blagoevgrad.

- 52 Au commencement des années quatre-vingts en place des permutations sérielles de la plupart des œuvres des années soixante-dix Spassov préfère les structures modales (ton, demi-ton, tétracorde). Ceci lui permet de se rapprocher des traditions nationales, de même que de la musique religieuse gréco-byzantine et vieille-bulgare et aussi du folklore. Deux compositions pour mezzo-soprano et ensemble de chambre sont au cœur de cette période : le *Concert glagolitique* (d'après des textes vieux bulgares, 1984), dans lequel se découvre le langage de la musique religieuse orthodoxe comme phénomène spirituel avec ses modes spécifiques, la structure tonale et la syntaxe linguistique ; *The Beginning* (1987) dans lequel commencent à apparaître son goût pour les constructions par citations et collages. Spassov a rédigé le *libretto* en quatre langues : anglais (d'après John Milton « Le paradis perdu »), en latin (d'après les écrits ésotériques des bogomiles), en allemand (R. M. Rilke) et bulgare (d'après un apocryphe anonyme). Le principe du collage détermine la pluralité des couches, la dynamique et l'expressivité de la dramaturgie qui tend au scénique.

NOTES

1. C'est ainsi qu'on surnommait le compositeur Georgi Atanasov.
2. P. Stajnov, D. Nenov et P. Vladigerov ont étudié en Allemagne, V. Stojanov en Autriche, Pipkov et Goleminov en France.
3. En 1928 fut organisé à Prague un festival de musique bulgare, auquel fut représenté aussi P. Vladigerov avec sa musique.
4. On connaît un mécanisme paradigmatique pour l'art communiste : déjà au temps de la révolution d'octobre même les opéras les plus connus étaient idéologiquement non fonctionnels et recevaient des titres nouveaux, par exemple *Le combat pour la Commune* (*Tosca*), *Carmencita* et *le soldat* (*Carmen*) etc.
5. Al. Obretenov, « Quelques idées sur notre musique », *Revue « Front de la littérature »*, 11.12.1948, cité par von K. Iliev, *Slavo idelo*, p. 245.

6. Dans des conversations privées, l'ancien directeur de l'Institut de musicologie, V. Krāstev, reconnaît que Bobčevski de même que Nenov avait été fasciste. Si, en général et dans quelle mesure en Bulgarie le fascisme –surtout parmi les artistes- a pris pied, est aujourd'hui fortement mis en doute. Il est regrettable que ce sujet qui aurait pu conduire à la réhabilitation d'artistes nombreux et importants n'ait pas encore fait l'objet de la recherche académique.
7. Lazar Nikolov a écrit un autre opéra d'après la nouvelle de même nom de Ivan Vasov Čičovci (1975).
8. Eschyle, *Tragödien*, Munich, 1979, p. 96.
9. Revue *Narodna kultura*, citée d'après K. Iliev, *Slovo i delo*, p. 249.
10. *Ibidem*, p. 249.
11. « Dans ces années ont commencé les cours pour la nouvelle musique à Darmstadt, où des person
12. nalités comme Boulez, Nono, Stockhausen ont présenté leur musique et montré les nouvelles voies. A nous tout ceci était strictement interdit. Le rideau de fer entre l'Est et l'Ouest ne permettait à aucun intellectuel qu'il soit vieux ou jeune de regarder de l'autre côté ». K. Iliev, *Slovo i delo*, p. 292 12 L'église de Bojana élevée tout près de Sofia pendant la protorennaissance en 1259 était renommée par ses fresques expressives, d'un réalisme inhabituel pour l'époque. Le nom du peintre est resté inconnu. Dans la conscience populaire il vécut toujours comme un esprit libre qui méprisait la rigidité des canons.
13. Ainsi les premiers *Tempi concertati* (1968) sont écrits pour quartet à cordes et ensemble à cordes, les deuxièmes (1975) pour flûte, cymbale et douze cordes, les troisièmes (1977) pour violoncelle et trois groupes d'instruments, les quatrièmes (1980) pour violon solo, violoncelle et deux groupes de percussionnistes, les cinquièmes (1981) pour 14 instruments à vent, et les sixièmes (1985) pour flûte, violoncelle et harpe sans accompagnement.
14. Le kaval est un instrument à vent populaire en bois, qui est particulièrement caractéristique des bergers montagnards.
15. L'œuvre fut choisie par l'Association Internationale des Musicologues pour percussions aux USA (1979) et obtint la première place parmi les œuvres retenues pour le Concours international des compositeurs à Paris en 1981.
16. Grâce à cet instrument construit par le compositeur Ilija Kozucharov les interprètes obtiennent les impulsions lumineuses, qui rendent possibles les tempi qui courent simultanément.
17. 1978, Premier prix au concours Gaudiamus en Hollande pour sa première Cantate pour chœur de femmes *Panairi (Polytempi n. 1, 1977)* ; 1980, premier prix au concours « Stockhausen » à Bergame, en Italie pour *Polytempi n. 4* (musique pour piano et orchestre) ; 1984, Prix « Arthur Honegger » pour la deuxième cantate pour chœur de femmes *Polytempi n. 3*.
18. Dir. Siegrid Kurz, Régie et Chorégraphie Harald Wandtke.

RÉSUMÉS

La musique bulgare actuelle célèbre le triomphe de la liberté artistique sur l'introversion nationale qui caractérisait l'époque socialiste et son oppression politique. En quête de modernité, elle inclut, parmi d'autres influences, des traits de la musique traditionnelle qui lui confèrent son originalité stylistique.

Present-day Bulgarian music celebrates the victory of artistic liberty on national introversion that characterizes socialist era and its political oppression. In search of modernity, this music includes, among other influences, traditional music features as a stylistic particularity that gives it its originality.

AUTEUR

MARIA KOSTAKEVA

Institut de l'Université de la Ruhr, Bochum